

Studia theodisca

ISSN 2385-2917

Ester Saletta
(Bergamo)

Topographie und Topologie in Edith Kneifls Kriminalromanen

Abstract

Edith Kneifl's thrillers follow a double geographical dimension, since Italy and Austria form the narrative setting of her criminal minds. Women who recall Lucrezia Borgia and men under the impulse of uncontrolled violent emotions move from town to town showing that the criminal setting is not just a plain narrative landscape but rather more of a topographic and topologic stage on which the human identity can let its unconsciousness be free to self-determination.

1. Prämisse über den Forschungsstand der Kriminalromantopographie

Seit jeher spielt die Topographie eine zentrale Rolle in der allgemeinen Literaturwissenschaft. Der Räumlichkeitsbegriff übernimmt nicht mehr bloß die Funktion der Umgebungsbeschreibung, sondern eine interaktive Erzählerrolle. Auch die gegenwärtige Literaturwissenschaft beschäftigt sich besonders stark mit diesem Motiv, wenn es um die Kriminalliteratur geht.

Eine der feinsten Eigenschaften guter Kriminalliteratur ist es, dass sie eine Art «mapping» ihrer Schauplätze liefern kann. Besonders, wenn es Städte sind, und sich die Texte für ihre Schauplätze interessieren. So entstehen Topographien.¹

Arthur Conan Doyles Morde passieren in London, Georges Simenons Tote findet man in Paris und Edith Kneifl lässt in Wien, in Venedig und in Florenz sterben. Wenn man die Gattungsentwicklung des Kriminalromans im Allgemeinen verfolgt, versteht man, dass die Mordtat ihrem Schauplatz eng verbunden ist, und ohne diesen nicht zu denken ist². Für

¹ Thomas Kelly (1998): *Boomtown Blues*. URL: <http://www.kaliber38.de/woertche/wcw0298.htm>.

² Natürlich gibt es auch ortsunabhängige Kriminalromane, die aber eine Minderheit bilden. In diesen wenigen Fällen spielt die Stadt oder das Dorf eine eher untergeordnete

den Kriminalroman ist die Stadt und deren reale Topographie von hoher Bedeutung³ da sie mehr als eine reine Kulisse ist – sie ist der Ausgangspunkt für das Verstehen der Anregungen, die das Urbane mit sich bringt. Durch die Lektüre von Stadtkrimis entdeckt man wie tief die Gewalt, die Unordnung und das Böse auch in scheinbar idyllischen Städten nisten. Schon Walter Benjamin hatte 1928 in *Einbahnstraße* beschrieben wie das bürgerliche Interieur «adäquat allein der Leiche zur Behausung»⁴ wäre, und die Amerikaner Dashiell Hammett und Raymond Chandler mit ihren «hard-boiled stories» haben zu Benjamins Bemerkungen über die inner-räumliche Topographie der Mordtat mit deren Externalisierung geantwortet. Benjamins gemütliche bürgerliche Wohnung mit Biedermeier-Einrichtung ist eine hektische und anonyme Metropole geworden. Orte bzw. Städte, die meistens atmosphärisch inszeniert waren⁵, werden in der aktuellen Krimiproduktion Menschen ähnlich gemacht. Einerseits geht es um Metropolen, deren hektische und rätselhafte topographische Architektur dem Leser Verzweiflungs- und Chaosgefühle vermitteln, andererseits um kleine Provinzstädte, deren längst vergangene friedlich-ländliche Idylle in Frage gestellt wird, und schließlich geht es um berühmte Kunststädte, deren Flair so bezaubernd ist, dass es zu einer tödlichen Faszination wird. Auch die Stadtteile mit ihren dörflichen Atmosphären mitten in der traditionellen Unordnung des urbanen Alltagsrhythmus sind nicht zu vergessen, weil Stadt und Land hier ihr Merkmal als selbständige topographische Mikrozellen des Kriminalerzählens verlieren. Sie verwickeln sich in einen gordischen Knoten, aus dem Rastlosigkeit, ständige Suche nach Innovati-

Rolle. Die Handlungsorte werden auf das Wesentliche beschränkt, d.h. der Autor fokussiert nur die Wohnung des Ermordeten genauer. Völlig unwichtig ist hingegen, wo sich das Haus genau befindet. Ein Beispiel dafür ist Agatha Christies Kriminalroman *Crooked House* (1949) [dt. Das krumme Haus, 1951], wo die Autorin nur oberflächliche topographische Hinweise gibt, d.h. das Haus befindet sich in der Londoner Vorstadt.

³ Helmut Heißenbüttel in seinem Artikel «Spielregeln des Kriminalromans» sowie auch Peter Nusser in *Der Kriminalroman* pointieren die entscheidende Rolle der realen Raumtopographie im Vergleich zu einer fiktionalen Raumdarstellung des Kriminalromans. Diese ist Hauptvoraussetzung einer sachlichen Handlungsbeschreibung einerseits und notwendige Prämisse der Auflösung der mörderischen Erzähldynamik andererseits.

⁴ Walter Benjamin: «Einbahnstraße», in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. T. W. Adorno und G. Scholem (Hrsg.) Unter Mitwirkung von R. Tiedmann und H. Schweppenhäuser. Bd. IV.1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1972, S. 88f.

⁵ Vgl. das futuristische Paris in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge* (1910), das dekadente Venedig in Thomas Manns *Tod in Venedig* (1913) und das melancholische Wien in Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1944).

on und Streben nach Erfolg entspringen. Auf dieser Prämisse bildet die moderne Kriminalliteratur ihre revidierte mörderische Raumtopographie, deren Szenario aus Anonymität, kommunikationslosen Beziehungen, Einsamkeit, Solipsismus, Melancholie und Resignation besteht. Laut Richard Alewyn verliert der Kriminaltortort seine romantischen Schattierungen, da diese durch eine Verfremdungsaura ersetzt werden⁶. Statt einer eindeutigen geordneten und sicheren Raumidylle bieten die Kriminalromane eine Doppelbödigkeit der Realität. Verunsichernd und mehrschichtig ist die Topographie der kriminellen Großstadt, die nicht mehr nur räumlich, sondern auch gesellschaftlich dargestellt wird.

Für den Detektiv ist der Ort nicht nur ein Raum, in dem er sich während seiner Aufklärungsarbeit bewegt, sondern er ist zugleich ein bedeutsamer Gegenstand der Untersuchung, der konzentrierte Aufmerksamkeit erfordert: Der Raum fungiert traditionell als Spurenträger; er kann eine breite Fläche von Bedeutung sein, die der Protagonist gründlich kennen und kontrollieren muss, um seine Arbeit erfolgreich zu absolvieren, oder er kann dem Helden als Herausforderung ein kompliziertes Sozialsystem stellen.⁷

Die beschriebenen Tatorte bzw. Räumlichkeiten, die Wigbergs «gesellschaftliche Systeme», die sich nicht mehr auf wenige Prototypen reduzieren ließen, definiert hat, gewinnen in Schindlers Argumentieren über Donna Leons Krimiserie mit Commissario Brunetti eine selbstständige Erzähl-dimension als ob diese Erzählprotagonisten der Kriminalgeschichte wären.

Für Donna Leon ist die Stadt Venedig nicht nur attraktive Kulisse ihrer Kriminalromane, sondern selbst eine Art handelnde Protagonistin [...]⁸

⁶ Richard Alewyn: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, S. 341-361.

⁷ Melanie Wigbers: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006 S. 22.

⁸ Nina Schindler: «Venedig sehen und mausetot!» in Schindler, Nina (Hrsg.) *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*, Hildesheim: Claassen 1997, S. 162f. Im Vergleich zu Kneifls Land- und Stadtdarstellungsweise Venedigs und dessen Umgebung ist Donna Leons topographische und topologische Beschreibung des venezianischen Settings eine monotone «schwarz-weiße» und emotionslose Gegenstandsliste. Donna Leons geographische Venedig-Beschreibung kennt Kneifls lustige, spannende und kreative Beschreibungstechnik nicht. Vgl. Donna Leon, *Through a glass, darkly*, London, Arrow Books 2006, S. 32f. oder *Wilful Behaviour*, London, Arrow Books 2003, S. 50f.

Schindlers Bemerkung bzgl. Donna Leons Tendenz die venezianische Topographie ihrer Kriminaltexte als Gestalt zu inszenieren, entspricht Meyers Raumkonzept da «der Raum in der Dichtung nicht bloß eine faktische Gegebenheit, sondern vor allem ein eigenständiges Gestaltungselement bildet, das zusammen mit verschwisterten Elementen wie Zeit, Erzählperspektive, Figur und Handlungsfolge den intendierten Gehalt verkörpert und die Struktur des Werkes bestimmt»⁹.

Die Gestaltungsdimension der mörderischen Raumtopographie versteht sich komplett wenn man sie in Verbindung mit Bachtins Konzept des Chronotopos-Begriffs liest. Bachtins Begriff impliziert die untrennbare Koexistenz von Raum und Zeit in der kriminellen Erzählökonomie, und sieht die Mordtat als die verantwortliche Variabel des Verwandlungsprozesses des Chronotopos-Begriffs. Die räumliche und zeitliche Kulisse der Mordtat konstituiert sich als Insel im Rahmen der generellen Topographie des Erzählens, in der die frühere Lebensordnung sich in eine plötzlich unerwartete Unordnung des Lebenssystems verwandelt. Die Aufgabe des Detektivs ist also, dafür zu sorgen, dass die durch die Mordtat zersetzte und aufgelöste ehemals vertraute raumzeitliche Alltagswelt durch die Lösung wieder reorganisiert wird¹⁰. In seinem detektivischen Rekonstruktionsversuch verwendet der Detektiv nicht nur seinen ungewöhnlichen Spürsinn, seine exzentrische Persönlichkeit und seine besonderen Kenntnisse und Geistesgaben wie u. a. sein Beobachtungsvermögen und seinen analytisch-kombinatorischen Verstand, sondern auch seine Neigung zum lokalen Folklore. Er befindet sich in einer kaleidoskopischen Raum-Zeittopographie, die schon anfangs der kriminellen Narration im Hinblick auf die Spannungsfunktion des Ver- und Enträtselns herauspräpariert wird. Es geht um eine revidierte komplexere kriminelle Erzähltopographie, die nicht mehr statisch, sondern ständig in Bewegung ist, und die der eines Abenteuerromans ähnlich ist. Die detektivischen labyrinthischen Gedankenwege entsprechen deutlich der geheimnisvollen Topographie der Mordtat und deren Tatort. Eigensinn, Sturheit und Renitenz sowie ein ausgeprägter Hang zur Grübelei bestimmen auch Edith Kneifls detektivische Figuren, die sich aber nicht mehr an die fair-play Regeln des Genres halten. Kneifls Charaktere hingegen balancieren zwischen

⁹ Hermann Meyer: «Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst», in Meyer, Hermann (Hrsg.) *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler 1963, S. 56.

¹⁰ Uwe Spörl: *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. URL: www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf (hier S. 5).

einer traditionell kodierten und einer revidierten chronotopologischen Räumlichkeit des mörderischen Erzählens, in der sich literarische und außerliterarische Genrevarianten harmonisieren und ergänzen. Von Romanen wie *Ende der Vorstellung* (1997), *Geheimnis Venedig* (2007) bis hin zu *Schön tot* (2010) und *Stadt der Schmerzen* (2011) hat Kneifl psychopatische und rachsüchtige Männer sowie selbstbewusste und naiv gewalttätige Frauen in der Manier Agatha Christies *Arsenic and Old Lace* (1944) [dt. Arsen und Spitzenhäubchen] in einer österreichischen bzw. italienischen Stadtopographie literarisiert¹¹. Die positive Assoziation Wiens, Venedigs und Florenz' mit Kunst, Kultur und Ferien wird durch die Mordgeschichten Kneifls aufgelöst und in eine Vorstellung von Mord und Totschlag verwandelt. Kneifls innere und äußere Raumtopographie des mörderischen Erzählens ähnelt Benjamins und Chandlers Positionen¹² einerseits und regionalisiert sie innovativ und unkonventionell andererseits. Von einem unkonventionellen Regionalismus des österreichischen Kriminalromans spricht auch Michael Rohwasser als er die ungewöhnliche Erzählstruktur der Regionalkrimis «made in Österreich» pointiert.

Sie gehören entweder in die globale Tradition der Regionalkrimis, die sich mit Spezialitäten ihrer Herkunft schmücken, ein Lokalparfüm, das sich aus Dialekt und Ortskenntnis zusammensetzt. Wir erfahren dort zwar einiges über Wiener Bezirke und deren Beisl, aber ihre Qualität als Reiseführer reicht wohl nicht aus, um von einem genuin österreichischen Krimi zu sprechen.¹³

Dass der Schauplatz des österreichischen Krimis mit seinem partiellen Regionalschmäh nicht nur auf seinen konventionellen Status des Ortes eines Verbrechens zu reduzieren ist, findet eine deutliche Entsprechung in den vier für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Kriminalromanen Kneifls.

¹¹ Meine Entscheidung, nur diese vier Kriminalromane Kneifls im Rahmen dieses Beitrags in ihrer topographischen Dimension zu untersuchen, resultiert aus der Tatsache, dass ich mich schon in der italienischen Übersetzung von Kneifls *Zwischen zwei Nächten* (1991) und *Triestiner Morgen* (1995) mit diesem Thema beschäftigt habe. Vgl. hier die entsprechenden Einleitungen der italienischen Versionen der o.g. Kriminalromane d.h. *Tra due notti* (Aracne Verlag, 2009) und *Mattinata triestina* (Aracne Verlag, 2011).

¹² Vgl. Renate Giudice, *Darstellung und Funktion des Raumes im Romanwerk von Raymond Chandler*, Frankfurt am Main: Lang 1979.

¹³ Michael Rohwasser, «Schwermütige Detektive» in Wiener Zeitung, URL: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Krimi&letter=K&cob=298011>.

2. Kneifls Mordtopographie zwischen geographischer Räumlichkeitsarchitektur und kulturellem Raumverstehen

Eine meisterhafte traditionelle geographische und soziale Stadt- bzw. Bezirksbeschreibung kombiniert sich mit einer außertopographischen Quelle, der der amerikanischen Filmkunst. Diese sind die Raumkoordinaten von Kneifls *Ende der Vorstellung* (1997). Chronotopographisch gesehen spielt das mörderische Geschehen im Spätherbst im 14. Wiener Bezirk (Penzing). Ortprotagonisten sind das von Kneifl ausgedachte arme, altmodische und abseits gelegene Vorstadtkino «Karpfinger Lichtspiele»¹⁴, das die Autorin nach dem Vorbild des ehemaligen «Breitenseer Kino[s]» beschreibt und das ebenfalls aus der Phantasie Kneifls stammende schäbige und immer überheizte Vorstadtkaffee «Nachtlberger». Die 53jährige gut gehaltene Hermine K., Besitzerin des «Karpfinger Lichtspiele»-Kinos¹⁵, in dem nur Kriminalfilme gezeigt werden, entdeckt nach dem Ende einer winterlichen Samstagvorstellung «zwei Beine, schwarze Strümpfe, schwarze Schuhe. Ihre Finger berührten weiches, warmes Fleisch. Sie roch an ihren Fingern. Frisches Blut. Sie schrie». – Kurz: der dritte Tote in einem Monat, d.h. die Leiche eines alten Mannes bzw. Kinobesuchers mit durchgeschnittener Kehle. Hermine selbstbewusste Entscheidung, die drei Mordfälle alleine aufzuklären, trifft sie sehr zum Unwillen von dem in sie hoffnungslos verliebten Schorschi, Oberkeller im «Café Nachtlberger». Der Mordverdacht fällt auf einige der Stammgäste seines Lokals, nämlich drei Informatikstudenten, einen auffälligen großen Mann mit einer merklichen Filmleidenschaft und den Taxifahrer und Freund Schorschis, Schurli Blasicek. Zur Gruppe der Verdächtigen gehören bald auch zwei naive alte Damen, Ella und Klara, die ihre monotonen Tage zwischen Cafébesuch, Kino und Mörderspielen verbringen. Laut Kneifls Bemerkungen, die ich in meinem E-Mail Interview mit ihr gesammelt habe, muss man die Entstehungsgeschichte von *Ende der Vorstellung* mit dem großen Kinosterben Wiens in den 1990er Jahren in Verbindung sehen. Es war die Zeit als «viele kleine Programmkinos den großen Kinopalästen weichen mussten». Deswegen ist dieser Kriminalroman in Kneifls Augen «eine Art Wienerische Hommage an das Kino und den Kriminalfilm». Dem Film gewidmet ist nicht nur Kneifls Wahl, die Mordtaten in einem Kino spielen zu lassen, sondern auch ihre intertextuelle Erzähltechnik, die fast in einer collageartigen filmischen Darstellungsform die Topographie der Entwicklung des

¹⁴ Edith Kneifl, *Ende der Vorstellung*, Hamburg, Hoffmann und Campe 1997, S. 10f.

¹⁵ Ebda. S. 27.

Mordgeschehens und dessen agierende Gestaltencharakterisierung inszeniert. Die filmische amerikanische Scheinwelt der 1940er, -50er und -60er Jahre mit ihren Filmsternen wie James Stewart und Grace Kelly in *Rear Window* (1954), Gregory Peck und Ingrid Bergmann in *Spellbound* (1945), James Stewart und Kim Novak in *Vertigo* (1958) oder Tony Curtis und Jane Sullivan in *The Boston Strangler* (1962) wird von Kneifl in die Wiener Vorstadt verlagert. Die Mordtopographie von Kneifls Kriminalroman ähnelt Franz Capras *Arsenic and Old Laces* (1944), da Ella und Klara so mörderisch, brutal und naiv sind, wie die zwei alten unverheirateten Schwestern Brewster aus Brooklyn und Schorschis sieht Cary Grant ähnlich¹⁶. Der Begriff «Intertextualität» soll nicht rein topographisch wie bis jetzt, sondern auch topologisch d.h. in Bezug auf die gesellschaftliche Szenariodarstellung des Mordgeschehens verstanden werden. Ein Kino und ein Café auf der Linzerstrasse der Wiener Vorstadt, wo die Tramways 49 und 52 in Richtung Hütteldorfer Strasse bzw. Westbahnhof den monotonen Tagesrhythmus bestimmen, bilden den Mikrokosmos einer schlafenden, in ihrem Schneckenhaus zurückgezogenen Gesellschaft, die ihren Alltag in eine Hollywood Träumerei verwandelt hat «um die traurige Realität besser ertragen zu können»¹⁷. Nur die bunte und mörderisch lebendige sowie auch makabre humorvolle Sprachtopographie des Wiener Dialekts, die Kneifl als eine Art Kunstsprache definiert, da sie persönlich keinen Wiener Dialekt spricht, balanciert zwischen der deprimierenden und trist minimalistischen Topographie der Schauplätze einerseits und der frustrierten und hoffnungsleeren Stimmung der Protagonisten andererseits. Die so von Kneifl konzipierte Sprachtopographie verhält sich also funktional zur Krimistruktur da diese sich parallel zur Krimidynamik bewegt. Nicht nur die Sprachtopographie belebt die Erzählszene mit ihrem Wienerschmäh, sie entspricht auch der absurd lustigen Mordhandlung des Kriminalromans und könnte deswegen fast im Sinne einer absichtlichen von Kneifl gewünschten Satire gegen die kanonisierte klischeehafte Darstellung Wiens gelesen werden. Die Überzeichnung der Wien-Klischees gemeinsam mit

¹⁶ Auf der Charakterähnlichkeit Schorschis mit Cary Grants Figur von Mortimer Brewster basiert auch die mit dem Romy Schneider Preis für den besten Fernsehfilm des Jahres ausgezeichnete ORF Verfilmung von *Ende der Vorstellung* (2002) unter der Regie von Wolfgang Murnberger. In der freien Bearbeitung vom Kneifls Text, wo Kneifls Serienmörder ein Krawattenmörder ist, der sich hinter dem scheinbar unverdächtigen Handeln zweier alter und netter Damen versteckt, wird Schurlis Taxi als Leichenversteck genutzt. Cary Grants Figur inspirierte Murnberger auch, als er den Schauspieler Karlheinz Hackl für Schorschis Rolle wählte.

¹⁷ Edith Kneifls Worte aus meinem E-Mail Interview vom 21.03.2011.

deren lustiger Revidierung lässt Kneifls *Ende der Vorstellung* wie eine schwarze Komödie erscheinen. Eine ähnliche Funktion hat auch die stark detaillierte realistische Mordtopographie Venedigs mit dem Inselfpanorama, die keinen Raum zum Phantasieren lässt, sondern dem Leser eine interessante und gut dokumentierte kulturelle Einführung zur Lagunenumgebung anbietet. Kneifls spannungs- und genussvoller Roman *Geheimen Venedig* (2007) spielt in einem herbstlichen Venedig als die Wiener Journalistin Lisa Maurer erst nach dem Tod ihrer Mutter erfährt, wer ihr leiblicher Vater war: Alonso Mozzato, Spitzenkoch aus Venedig, dessen Existenz die Mutter ihr zeitlebens verheimlicht hatte. Die unerwartete Entdeckung zwingt Lisa, sich auf die Suche nach ihrem, unter ungeklärten Bedingungen vor Jahren verstorbenen, Vater zu begeben. Die Protagonistin kommt dabei in exklusive Locations, zu unterschiedlichsten Bekannten ihres Vaters und zu geheimnisvollen Verwandten. Sie sammelt fiebernd Informationen und Geschichten, um herauszufinden, ob der Vater damals ermordet wurde oder Opfer eines grausamen Unfalls war. Dabei gerät sie durchaus auf unheimliche Abwege und in nicht ungefährliche Situationen. Die kriminalistischen Streifzüge Lisas durch Venedig verwebt Kneifl mit einer in vielerlei Hinsicht abenteuerlichen kulinarischen und historischen Entdeckungsreise. Alle Lokalitäten, die die Protagonistin aufsucht, und alle Personen, mit denen sie Kontakt aufnimmt, existieren in Wirklichkeit. Bei allen exquisiten Speisen und raffinierten Menüs, in deren Genuss Lisa im Verlauf ihrer Recherchen kommt, handelt es sich um nachkochbare Originalrezepte aus der Trattoria, der Osteria, der Tramezzini-Bar oder dem Gourmet-Ristorante. Dieser einzigartige und kunstvoll gestaltete Venedig-Krimi erscheint sowohl ein historischer und kulinarischer Reiseführer durch die Kulturstadt Venedig zu sein, als auch ein exklusives Kochbuch, gespickt mit unzähligen Essensfotografien. Mit den Rezepten von «Risotto alla amatriciana di scampi» und «Millefoglie di scampi in saor con mela verde» bis hin zu «Osei scapai», bleibt es spannend, wer den venezianischen Spitzenkoch und Vater der Protagonistin ermordet haben könnte. Am Ende des Krimis entdeckt man, dass nicht Lisas Vater ermordet wurde, sondern sein Rivale Claudio Vargas. Laut Edith Kneifl war «Alonsos vermeintlicher Tod eine Art Hilfsmittel, um Venedig zu beschreiben»¹⁸ aber auch eine ausgedachte literarische Ausrede der Autorin, um die traditionelle inhaltliche Krimtopographie in Frage zu stellen. Die konventionelle Krimistruktur, die sich rund um die drei Begriffe «Verbrechen», «Ermittlung», «Aufklärung» bewegt, ist in *Geheimen*

¹⁸ Ebda.

Venedig nicht bewahrt da es kein Verbrechen gibt, während die Ermittlung und die Aufklärung wie in einem ordentlichen Kriminalroman argumentiert werden. Die Versöhnung der Vater-Tochter Beziehung, die das Happy End von *Geheimes Venedig* fast filmisch besiegelt, und die die Mordaktion in eine Familienfeier umsetzt, markiert Kneifls zirkuläre Erzähltopographie. Im Kreis bewegt sich Lisa durch die engen Gassen, die schmalen Kanäle, die überfüllten Esslokale und die noblen Paläste Venedigs sowie auf den Inseln der Lagune, um aber immer mit leeren Händen zum Ausgangspunkt zurück zu kehren. Labyrinthisch ist nicht nur Lisas Handeln, sondern auch Kneifls topographische Annäherung zur Stadt Venedig da die Autorin wieder das Prinzip der topographischen Intertextualität in Bewegung setzt. Die drei Topologien der Schauplätze in Venedig und Umgebung können als touristisch, kulinarisch und menschlich bezeichnet werden. Zur ersten Gruppe gehören die konventionellen touristischen Sehenswürdigkeiten Venedigs und die Rede ist hier vom Canal Grande (S. 3, S. 29), der Rialto Brücke (S. 3, S. 27, S. 33), dem S. Marco Platz (S. 14), den Stadtbezirken Cannaregio und Dorsoduro (S. 23) sowie von den Giardini della Biennale (S. 77), der Galleria dell'Accademia mit dem Museo Guggenheim, von den Kirchen S. Maria della Salute und S. Maria dei Frari (S. 33-34, S. 57), von den Inseln Murano (S. 49), Burano (S. 53), Torcello (S. 55f.), S. Giorgio Maggiore (S. 64f.), S. Michele (S. 30f.) und Giudecca (S. 67)¹⁹. Zur zweiten Gruppe gehören die kulinarischen Spezialitäten Venedigs, die Lisa sowohl in typischen Lokalen als auch privat bei Bekannten ihres Vaters kostet. Es geht um raffinierte Delikatessen aber auch um simple Gerichte aus der Tradition Venedigs, die es Kneifl erlauben, einen gastronomischen Exkurs in die damalige Welt der Lagunenstadt zu unternehmen²⁰. Zur dritten Gruppe gehören die vielen und verschiedenen Menschen, die Lisa in ihrem zehntägigen venezianischen Aufenthalt trifft, und die Kneifl immer räumlich und kulinarisch lokalisiert. Jede Figur, die Lisa auf ihrem Weg zur Wahrheitsfindung begegnet, ist das Resultat einer meisterhaften topographischen Arbeit Kneifls, in der sie die Raum- und die Esstopographie zusammen fließen lässt, um die drei topologischen Gruppierungen miteinander verschmelzen zu lassen. Die Folge ist ein an-

¹⁹ Die Seitenhinweise beziehen sich nicht auf die gedruckte Version von *Geheimes Venedig*, die leider vergriffen ist, sondern auf ein Typoskript, das ich dank Edith Kneifl bekommen habe.

²⁰ 2008 hatte Kneifl schon mit der kulinarischen Topographie experimentiert als sie *Geheimes Salzburg* geschrieben hatte. Vgl. hier insbesondere die verschiedenen, im Roman inkludierten und illustrierten Kochrezepte am Ende jedes Kapitels.

fänglich nebliges Schwindelgefühl, das die narrative Orientierung verlieren zu lassen scheint, das sich aber im Laufe der erzählten Handlung langsam auflöst, bis man eine klare Vision des Geschehens vor sich hat. Diese bestimmte Konfiguration der räumlichen und menschlichen Erzählhandlung ist bei Kneifl malerisch im folgenden Zitat zusammengefasst.

Der immer dichter werdende Nebel erschwerte ihr die Orientierung. Sie folgte den schwachen Lichtern. Schritte. Unheimliche Schritte hinter ihr. Sie blieb abrupt stehen, drehte sich um. Keine Menschenseele. Trotzdem bildete sie sich ein, Livios Konterfrei zu sehen. Sie lief weiter, die schlecht beleuchteten Gassen entlang. Ihr Herz klopfte wie verrückt und Schweißperlen breiteten sich auf ihrer Stirn aus. Als sie direkt vor einem Schild stand, das ein Traghetto verhiess, bog sie rechts ab.²¹

Eindeutig mörderisch und zweifellos kriminell vom Anfang bis zum Ende ist hingegen Kneifls Kriminalroman *Schön tot* (2009), der gemeinsam mit *Die Stadt der Schmerzen* (2011), Teil einer Trilogie sein wird. Die Autorin hat sich tatsächlich die Amateur-Detektivin mit Romni-Herkunft, Katharina Kafka, als Doppelgängerin von Joe Bellini, ihrer ersten Heldenin bei der Trilogie *Auf den ersten Blick* (2001), *Kinder der Medusa* (2004) und *Glücklich, wer vergisst* (2009), ausgedacht. Schauplatz des mörderischen Geschehens von *Schön tot* ist wieder die Metropole der ehemaligen k.u.k. Monarchie. Im Detail geht es nicht mehr um die Vorstadt, sondern um den fünften Gemeindebezirk Wiens, Margareten. Eine unerwartete Gasexplosion und ein offenbar auf hübsche, dunkelhaarige aus Osteuropa stammende Frauen spezialisierter Serienmörder bedrohen das stille Leben in Margareten²². In der Gesellschaft des lustigen und naiven Transvestiten Orlando, der einen Hang zum Sisi-Kult hat, beginnt die junge Kellnerin Katharina Kafka ihre Ermittlungsreise in die Topographie des Wiener Bezirks. Drei Mordtaten mit drei ausländischen schönen Frauen als Opfer werden in drei unterschiedlichen Bezirksorten begangen. Das erste Opfer ist Ilona, eine ungarische junge Frau, die nackt mit einer kaputten Rumflasche in der Vagina im Bacherpark tot gefunden wird²³. Die zweite tote Frau heißt Vera, arbeitete als Rechtsanwältin für Angela Bischofs Mann, einen Arzt, dessen Praxis im durch die Gasexplosion zerstörten Gebäude war. Sie wurde in einem Skoda mit einer Spritze in einem Auge im Siebenbrun-

²¹ Edith Kneifl, *Geheimen Venedig*, S. 29 Vgl. Fußnote 17.

²² Edith Kneifl, *Schön tot*, Wien, Haymon 2009, S. 71.

²³ Ebda. S. 32f.

nenviertel gefunden²⁴. Das dritte Opfer ist eine junge Künstlerin Namens Anja, die im Filmcasino erwürgt wurde²⁵. Man darf nicht vergessen, dass auch der Transvestit Orlando Opfer eines erfolglosen Angriffsversuchs in der Nähe des Cafés Silberwirt war (S. 23f.). Analog zu den drei Mordtaten und deren Opfern, die die Grundmordtopographie des Krimis bilden, und die in die generelle Räumlichkeit der Großstadt einführen²⁶, zeigt die Autorin drei Nebentopographien, die sich nicht nur mit der konventionellen Raumtopographie des Bezirkslebens in Margareten mit seinen vier Lokalen auf dem Margaretener Schloßquadrat²⁷ beschäftigt, sondern auch die topographischen Varianten, die außerräumliche Topographiedarstellungen involvieren. Die Rede ist hier von zwei menschlichen Topographien – die des Serienmörders und die der Handlinien Orlandos.

Serienmörder verstehen es zu manipulieren, sind narzißtisch und absolut egozentrisch. [...] Die drei gängigsten Motive von Serienvergewaltigern und -mördern sind Dominanz, Manipulation und Kontrolle. Alles, was sie tun und denken, ist darauf ausgerichtet, ihr ansonsten leeres Leben auszufüllen. [...] Die meisten sind zornige, erfolglose Verlierer, die das Gefühl haben, im Leben zu kurz gekommen zu sein. Häufig sind sie auch physisch und psychisch gequält worden. [...] Serientäter sind relativ jung und unscheinbare oder unattraktive Einzelgänger. Und sehr oft sind sie in der Nachbarschaft der Opfer zu suchen. Sie hatten eine schreckliche Kindheit, litten oft unter einer sehr herrschsüchtigen Mutter und haben eine unglaubliche Wut. Sie versuchen dann, sich an Frauen ganz generell zu rächen. [...] Praktisch alle kommen aus kaputten sozialen und familiären Verhältnissen und sind durch Mißhandlungen, sexuellen Mißbrauch, Drogen, Alkoholkonsum oder die damit verbundenen Probleme dafür prädestiniert. [...] Eine Steigerung was die Brutalität betrifft, läßt sich in fast allen Fällen von Serienmorden feststellen. [...] Das Opfer, die Leiche wird arrangiert, wie ein Gegenstand zurückgelassen der uns eine Nachricht übermitteln soll.²⁸

²⁴ Ebda. S. 71f.

²⁵ Ebda. S. 124f.

²⁶ Die Ich-Erzählerin pointiert wie die Stimmung im Margareten und dessen Lokalen bzw. Geschäfte sowohl an die New Yorks (S. 17) und Südfrankreichs (S. 157) erinnern lässt.

²⁷ D. h. das Café Silberwirt (S. 16), das Café Cuadro (S. 17), das Café Margareta (S. 49) und das Café Gergely's (S. 86), denen die vier Geschäfte «Medinette» in der Pilgramgasse, «Grünbeck Einrichtungen» in der Margaretenstrasse, «Werner Pranz Friseur» auf der Rechten Wienzeile und «Otto Papaleccas Goldschmiedewerkstatt» auf dem Margarettenplatz symmetrisch gegenüber stehen.

²⁸ Ebda. S. 102-S. 123.

Die Lebenslinie ist okay. Sie ist in weitem Bogen geschwungen. Was bedeutet, dass Du sinnlich und genußliebend bist und zur Bequemlichkeit neigst. Aber deine Herzlinie gefällt mir so ganz und gar nicht. Sie ist schrecklich zerfranst. Ich fürchte, du wirst nie Glück in der Liebe haben. [...] Du bist ein entschlußfreudiger und optimistischer Mensch, hast manchmal aber unrealistische Vorstellungen.²⁹

Statt einer Kartierung der äußeren Stadt- und Bezirksarchitektur bieten Kneifls außerräumliche Topographien eine innere bzw. seelische Kartierung des Menschseins d.h. des Täters und des Opfers an. Diese alternative Topographie, deren Fokus der innere Raum der Seele des Menschen ist, entspricht aber indirekt und in einer verinnerlichten Weise den Helligkeiten und den Dunkelheiten, den Lichtern und den Schatten der gesellschaftlichen Räumlichkeit einer Metropole. Schon in den 1970er Jahren hatten Gerd Egloff und Ira Tschimmel die literarischen Handlungsorte des Kriminalromans als interaktive Räume gesellschaftlicher Systeme bezeichnet. Die von ihnen so konzipierte neue Raumdefinition implizierte, dass die Raumnatur nicht mehr nur durch ihre reine räumliche Zugehörigkeit definiert werden sollte³⁰, sondern mehr durch die ergänzende Interaktion des Raums mit dem Ich. Unter dieser Perspektive ist die Topographie eine Präfiguration von sich bewegenden Körpern im Raum, eine Art von räumlichem Ich-Handeln.

Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.³¹

²⁹ Ebda. S. 29.

³⁰ Vgl. Horst Wenzels Zitat: «Raum gilt in den Technikwissenschaften grundsätzlich als dreidimensionale, geometrische, gleichmäßig ausgedehnte Form, die in meßbare Abschnitte unterteilt werden und dementsprechend zu Fuß, mit Pferd und Wagen, der Eisenbahn oder dem Flugzeug durchmessen werden kann. Manifestiert sich hier der euklidische oder newtonsche Raum, der als Container denkbar und vermessbar ist, so beziehen sich die Kulturwissenschaften neuerdings verstärkt auf Leibniz, der den Raum als Inbegriff möglicher Lagebedingungen faßt: Ein Punkt existiert in einem Lageverhältnis zu einem anderen, Raum ist das Ordnungsprinzip wirklicher oder möglicher Lagerrelationen». In *Topographien der Literatur. DFG-Symposion 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart, Metzler 2005, S. 215.

³¹ Horst Wenzel: «Vom Körper zum Text (Raum der Einbildungskraft und seine Referenzen zur Welterfahrung)», in *Topographien der Literatur. DFG-Symposion 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart, Metzler 2005, S. 218.

Dass sich das Ich in eine kanonisierte reale, äußere und offene Stadtopographie oder in eine neudefinierte vom Autor ausgedachte verinnerlichte Seelentopographie bewegt, ist für die topologische Bezeichnung der Erzählentwicklung nicht so radikal entscheidend wie hingegen für ihre Topographie. Denn topographisch gesehen erlebt die Kartierung des Romans eine Bedeutungsverwandlung: Der Roman und insbesondere Kneifls Kriminalroman *Schön tot* wird Ort der seelischen Aufklärung des Menschen mit dem Resultat, dass die Korrespondenz zwischen Kartierung von Raum und Seele nicht passiv geblieben ist, sondern dass beide chemisch, fast osmotisch interagiert haben. Beispiele dafür sind Kneifls räumliche und seelische Kartierungen von Papaleccas und Pogats Werkstatt bzw. Schuhgeschäft. Katharina Kafkas Beobachten des Geschäfts und ihr Gespräch mit dem Besitzer werden zum Aufklärungsschlüssel aller Serienmordtaten³². Der Goldschmied Papalecca sowie der Schuhverkäufer Pogat vom Schuhgeschäft Vega Nova (Margaretenstraße 82), deren Geschäfte auf dem Schloßquadrat gegenüber liegen, verfügen über eine strategische Beobachtungslage, die es ihnen erlaubt, das Hin- und Hergehen der Leute auf dem Schloßquadrat zu verfolgen. Deswegen sind sie in der Lage die Hobbydetektivin Kafka auf die richtige Spur zu bringen. Dank der beiden verfestigt sich ihr schon früher gefasster Verdacht gegen Angela Bischof noch mehr, bis Katharina die Lösung in der Hand hat.

Aber für die Bischof war es wahrscheinlich eine ungeheure Befriedigung, die clevere Anwältin ihres Mannes zu beseitigen, die Kellnerin, mit der ihr Alter auch ein Gpsusi gehabt hatte, zu erschlagen, und dann auch noch diese Künstlerin, die Tamara und Doktor Bischof ihr Bett zur Verfügung gestellt hatte, zu erdrosseln. Und dazu noch die Praxis ihres Mannes in die Luft zu jagen.³³

Katharina Kafkas sowohl topologische als auch topographische Aufklärung des mörderischen Rätsels schafft die notwendige Bedingung für das Wiederfinden der narrativen Urordnung. Kneifl hat im Namen der Neudefinition des Topographiebegriffs sowohl die Anfangs- als auch die Endszene von *Schön tot* konzipiert. Eine symmetrische Interaktion der konventionellen Bezirksräumlichkeit und der außerräumlichen Topographie des Hörens konnotieren das Mordgeschehen. So, wie die anfängliche Stille der Nacht durch den Lärm der Gasexplosion in der Nähe der Pilgramgasse und des Denkmals der Heiligen Margarete unterbrochen wur-

³² Edith Kneifl: *Schön tot*, Wien, Haymon 2009 S. 159.

³³ Ebda. S. 165.

de, wird auch am Ende von Kneifls Mordgeschichte Katharinas konzentriertes Nachdenken durch ein «hysterisches Geschrei» und «das Klirren von Glas» gestört – es ist ein Autounfall bei der Heiligen Margarete.

Tamara überquerte gerade die Margaretenstraße und nährte sich der Statue der Heiligen Margarete, als ein großer dunkler Skoda in höllischem Tempo auf sie zu raste. Ein kaum vernehmbarer Schrei. Ein blutüberströmtes Gesicht. Die Motorhaube des Wagens war beschädigt, dennoch setzte der Wagen zurück, nahm sozusagen erneut Anlauf und raste wieder auf die Statue zu, überfuhr die am Boden liegende Frau, die noch schwache Zuckungen von sich gab. Dann drehe der Wagen ab. [...] Der Skoda war in die gläserne Umrandung des Sitzgartens der Gelateria gekracht, hatte zwei Stühle mitgenommen und raste nun weiter, die Pilgramgasse hinunter.³⁴

Topographische und topologische interaktive Variationen findet man auch in Kneifls neu erschienenem Kriminalroman *Stadt der Schmerzen* (2011). Die rothaarige Romni Katharina Kafka und der überdrehte Transvestit Orlando, denen man schon im Wien-Krimi *Schön tot* begegnet war, befinden sich ein zweites Mal auf der Spur des Verbrechens. Diesmal aber nicht in der eigenen Heimat, sondern in der italienischen Toskana, in Florenz, wo Orlandos Familie, die Pazzinis, ihren Ursprung hat. Was als Entspannungsreise geplant war, entwickelt sich rasch in eine Dante'sche Tragödie, in der der Tod von Orlandos Vetter Riccardo sich mit der komplizierten Geschichte von Menschenschmuggel, Parfümfälschern und der rumänischen Mafia verwickelt. Dass es um eine tragische Komödie geht, versteht man schon indirekt im Titel als auch im Anfangszitat, da die Autorin ihr Werk absichtlich mit einem Zitat aus der *Göttliche[n] Komödie* von Dante Alighieri – es geht um die Zeilen 25–27 aus dem vierten Gesang des Infernos – eröffnet hat. Begründet wurde diese Entscheidung Kneifls, Dantes Zitat als Romanwidmung zu wählen, mit der Tatsache, dass «der größte italienische Dichter eng mit Florenz verbunden ist, Florentiner war und über die „gute“ florentinische Gesellschaft sehr kritisch geschrieben hat, ja sogar viele der damaligen sogenannten wichtigen Leute in der Hölle schmoren ließ»³⁵. Die Autorin betont wie stark ihre Liebe für Kulturstädte der Renaissance immer gewesen ist und wie der architektonische Festungscharakter Florenz' mit seinem historisch belegten verbrecherischen Ruhm (vgl. u.a. Lucrezia Borgia) sie immer fasziniert und inspiriert hat.

³⁴ Ebda. S. 166.

³⁵ Vgl. meine E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 04.04.2011.

Topographisch gesehen kann man von einer dreifachen Topologie der Textarchitektur sprechen, in der man, neben einer rein inhaltlichen Erzählstruktur, die räumliche und seelische topographische Aspekte des menschlichen Daseins aufzeigt, auch eine Topographie des gedruckten Textes vorfindet³⁶. Kneifls *Stadt der Schmerzen* zeigt eine dreiteilige Inhaltsgliederung, die auch einen Prolog und einen Epilog enthält. Jeder Teil des Kriminalromans ist dann in nummerierten Szenen strukturiert, denen vier Textpassagen in Kursivschrift vorangestellt sind. Diese Passagen beziehen sich auf Szenen, bei denen die Ich-Erzählerin nicht dabei ist (S. 7f., S. 94f., S. 231f.), sowie auf die Traumdarstellung der Ermordung der kleinen Rumänin Sofia (S. 165f.). Die Seitentopographie des Kriminalromans wird auch durch acht schwarz-weiße Bilder von florentinischen Sehenswürdigkeiten wie z. B. die Treppe S. Miniato al Monte, der Fluss Arno mit der alten Brücke und Dantes Denkmal vor S. Croce bereichert. Diese Bilderauswahl, die Kneifl «ein Experimentieren mit der Form» nennt³⁷, schmückt die Lektüre, illustriert dem Leser die Kunstschönheiten Florenz' und funktioniert gleichzeitig als optische Lokalisierung des mörderischen Geschehens. Die dreifache Inhaltstopologie von *Stadt der Schmerzen* umfasst mörderische Haupt- und Nebengeschichten, die sich in der Stadt Florenz und auf dem toskanischen Land entwickeln; historisch kulturelle Abschweifungen über Florenz sowie über aktuelle Alltagsthemen. Die Hauptgeschichte, die mit der Beerdigung von Orlandos Vater, dem Adligen Rudolfo Pazzini, beginnt, geht weiter mit dem Tod von Riccardo, Orlandos Vetter, der in Schwarzarbeit mit minderjährigen Ausländern, Menschenausbeutung und Parfumsfälschung involviert war. Riccardos illegales Handeln ist Prämisse für die Nebengeschichte, die zwei rumänische Mädchen, Maria und Sofia, und deren Henker Radu als Protagonisten sieht. Während die Geschichte der Pazzinis in ihrem städtischen Familienpalast spielt, spielt die Geschichte der rumänischen Mafia im Landhaus der Pazzinis. Die Autorin beschreibt beide topographischen Kontexte durch eine kontrastive Perspektive, die einen oxymorischen Effekt produziert. Im ersten Fall steht die schlafende und außerzeitliche Stimmung, die man in

³⁶ Vgl. Franz M. Eybl: «Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelehrtenrepublik». In *Topographien der Literatur. DFG-Symposion 2004*, (Hrsg.) Hartmut Böhme, Stuttgart: Metzler 2005, S. 224-234.

³⁷ Ebda. Die im Kriminalroman gedruckten Bilder stammen von Kneifls gutem Freund, dem florentiner Fotografen Lorenzo Carlomagno, der Kneifl Florenz und dessen mehr oder weniger geheimnisvolle Geschichte näher brachte. Die Autorin stellt auch fest, dass sie, wenn sie einen florentiner Maler gekannt hätte, Zeichnungen statt Fotos in ihr Buch aufgenommen hätte.

Pazzinis Stadthaus atmet, der chaotischen Unordnung, die man täglich in den Gassen Florenz' erlebt, gegenüber.

[...] der Palazzo war, soviel ich wusste, im 16. Jahrhundert errichtet worden. Es war deutlich zu erkennen, dass dies früher einmal ein sehr prunkvolles Haus gewesen war. [...] Die Fresken an den hohen Wänden waren sorgfältig restauriert worden. [...] In den Gängen und Zimmern, die mit neuen Parkettböden ausgestattet waren, standen liebevoll ausgesuchte Accessoires, asiatische Krieger aus Terrakotta, antike Tischchen, zarte Vitrinen und alte Steinvasen. Mein Zimmer war in Gelbtönen gehalten. Auf dem Deckenfresko schmiegen sich fette kleine Engel an eine nackte Blondine ohne Unterleib. Vom Bad aus gelangte man nicht nur in Orlandos Zimmer, das meinem ganz ähnlich war, sondern auch auf einen kleinen Balkon mit einem fantastischen Blick auf die Dächer von Florenz. Die Einrichtung war praktisch und unspektakulär. Schrank, Schreibtisch und Sessel strahlten antikes Flair aus.³⁸

Durch die Porta Romana, das südliche Tor zur Altstadt, gelangten wir in ein Labyrinth von krummen engen Gassen und mittelalterlichen Häusern. Die Stadt schien kein realer Ort zu sein, an dem Menschen lebten. Sie kam mir wie ein einziges großes Museum vor. [...] Auf dem Weg zum Palazzo Pazzini mußte sich Carla auf den regen Verkehr in der Innenstadt konzentrieren. [...] Die meisten Gassen waren Einbahnen oder Fußgängerzonen. Zahllose Zweiräder zischten mit höllischem Tempo links und rechts an uns vorbei.³⁹

Im zweiten Fall ist die Gegenüberstellung Ordnung/Unordnung nicht mehr nur auf die innere bzw. äußere Raumtopographie des Kontexts reduziert, sondern auf die kontrastive Darstellung des Inneren und des Äußeren, die als topographische selbständige Entitäten gebildet sind, wobei

³⁸ Ebda. S. 57f. Dieselbe traumhafte und unzeitliche Atmosphäre erlebt man als die Autorin von der alten Apotheke von Santa Maria Novella erzählt. «Die vielleicht älteste Apotheke der Welt befand sich in einem ehemaligen Dominikanerkloster. Sobald ich diesen heiligen Tempel der Düfte betreten hatte, fühlte ich mich in eine andere Welt versetzt – eine Welt aus Tausendundeiner Nacht. Auf der Stelle erlag ich dem Zauber des Poutpourris, einer überwältigenden Mischung aus Blumen und Kräutern, deren unverwechselbares Aroma sich während der langen Lagerung in Tongefäßen entfaltet hatte. Genüsslich sog ich den betörenden Duft der Seifen, Lotionen und Cremes aus den angrenzenden Räumen ein» (S. 131).

³⁹ Ebda. S. 52, S. 55 vgl. auch S. 63. Angesichts Bachtins Konzept des Chronotopos ist die Stadtbeschreibung anders. «Die krummen, finsternen Gassen entlang des Arno waren fast menschenleer. Ich begann mich zu entspannen und den Spaziergang zu genießen» (S. 90).

das Innere mit dem Leben in Pazzinis Landhaus und das Äußere mit der reinen toskanischen Naturlandschaft übereinstimmt. Das Resultat ist die Gegenüberstellung zwischen der himmlischen Natur rund um das Landhaus der Pazzinis und der höllischen Arbeitswelt der ausgebeuteten rumänischen Mädchen.

Die malerischen Hügel der Toskana erstrahlten in der Mittagssonne in saftigem Grün. Die Weinberge mit ihren weit auseinanderstehenden Rebstockreihen schimmerten golden, und die Schwimmpools in den Gärten der Neureichen leuchteten türkis. [...] Das bezaubernde Hügelland zeigte sich von seiner besten Seite. Bauernhäuser aus Naturstein am Ende von Feldwegen, umgeben von Olivenhainen, heruntergekommene Villen, bei denen der Verputz in großen Stücken von den Mauern bröckelte, eine mittelalterliche Burg, die wie ein Adlerhorst auf einer spitzen Bergkuppe klebte. Die Straße schlängelte sich zwischen Weingärten einen steilen Hügel empor. Wir kamen durch kleine Dörfer, vorbei an idyllisch gelegenen Weingütern und hohen bemoosten Mauern, die prachtvolle Anwesen vor neugierigen Blicken bewahrten. [...] Dieser Sonntagmorgen versprach einen strahlend schönen Sommertag. Kleine weiße Schäfchenwolken zeigten sich auf dem blauen Himmel. Von den Hügeln wehte eine leichte Brise herunter, und die Zikaden machten einen solchen Lärm, dass man kaum sein eigenes Wort verstand. Die warme Luft war erfüllt vom Duft des Lorbeers, und in den Bäumen sangen kleine, niedliche Vögel. Doch leider konnte ich diese Idylle nicht genießen, zu sehr bedrückte mich die Erinnerung an die vergangene Nacht.⁴⁰

Sie setzte sich so hin, dass sie die kleinen Arbeiterinnen durch die offene Tür im Auge behalten konnte. [...] Geschickt füllten die Mädchen die Flüssigkeit aus den weißen Plastikkanistern in kleine Fläschchen um und verpackten sie danach ordentlich in den Schachteln mit prominenten Markennamen.⁴¹

Die von Kneifl beschriebene innere Landhaustopographie konzentriert sich meistens auf eine menschliche Topographie der Gewalt, Erniedrigung und Unmenschlichkeit wie Marias Erzählung bestätigt.

Maria redete währenddessen wie aufgezogen, erzählte mir von ihrer langen Reise in einem kleinen, fensterlosen Mercedes-Bus quer durch Osteuropa. [...] Ich war früher sehr hübsch. Aber ich habe mich geweigert, auf den Strich zu gehen. Daraufhin haben sie mich mit ei-

⁴⁰ Ebda. S. 51, S. 42 vgl. auch S. 43. Die landschaftliche Idylle der Toskana entspricht Kneifls Heimat am Attersee in *Glücklich, wer vergift* (2009) Vgl. u.a. S. 7f., S. 12f., S. 16f.

⁴¹ Ebda. S. 36.

nem Feuerzeug gefoltert und mich schließlich richtig angezündet. Es war ein Wunder, dass ich überlebt habe. Meine Haare haben lichterloh gebrannt. Meine Kleider hielten die Hitze ein wenig ab, nur mein linker Arm und meine linke Gesichtshälfte wurden durch das Feuer entstellt. Sie zog den Ärmel ihres T-Shirts hoch und zeigte uns ihren linken Arm, der fast ebenso schlimm aussah wie ihr Gesicht.⁴²

Marias traurige Geschichte bewegt sich zwischen der Erinnerung an ihre brutale Vergangenheit und ihren aktuellen Ausbeutungszustand, in dem sich das kleine Mädchen täglich zwischen einer idyllischen visuellen Umgebung (die toskanische Landschaft) und einer Geruchstopographie (die Parfümgerüche) befindet. In diesem Sinne ist Maria eine Privilegierte wenn man liest wie die meisten Romnis in ihren Siedlungen in der Vorstadt von Florenz leben.

Kaum waren wir auf der Autobahn, erblickte ich die ersten Wohnwagen und Wellblechbaracken neben einer riesigen Müllhalde. [...] Manche der Hütten hatten nicht einmal ein Dach, sondern waren mit Decken, Planen und schwarzen Müllsäcken notdürftig abgedeckt.⁴³

Die dramatische Vision der Landschaft in der Nähe von Prato, von der Katharina Kafka und Orlando glaubten es sei die Roma-Siedlung Poderraccio, zeigt die Topographie des gegenwärtigen Lebenszustandes der Roma einerseits und der Maria andererseits.

Die dritte Topographie, der man in *Stadt der Schmerzen* begegnet, und die eine Verbindungsfunktion zu den zwei vorigen Topographien hat, bezieht sich auf historisch kulturelle Informationen über Florenz und seine Umgebung. Von der Baugeschichte San Miniato (S. 14f.) durch die frevelhafte Familiensage der De Medicis (S. 70, S. 137) bis zur Öl-, Parfüm- und Weinherstellung (S. 49, S. 128, S. 155) bewegt sich Kneifls Kulturtopographie der Toskana so, wie sie sie auch schon für Venedig und Wien gezeigt hatte. Der resultierende Effekt ist in allen topographischen Beschreibungen der einer Kulturvertiefung, die im Fall der nicht-wieneri-

⁴² Ebda. S. 37 Kneifl beschreibt die Schönheit der Statuen auf der Piazza della Signoria in einem ähnlichen Kontext von Brutalität. «Was für eine Galerie der Gewalt! Mord, Folter, Entführung, Vergewaltigung – hier waren die schlimmsten Verbrechen in Stein verewigt worden. Die Piazza della Signoria schien mir nicht nur einer der schönsten Plätze der Welt zu sein, sondern zugleich auch ein Ort des Grauens.» (S. 62) Auch am Anfang des Romans als Kneifl den Zentralfriedhof von Florenz beschreibt, spürt man eine gespenstische und angstvolle Stimmung bei der Sicht auf die Gräber und deren Statuen (S. 17).

⁴³ Ebda. S. 100.

schen Landschaft auch als Kulturassimilationsversuch der Autorin interpretiert werden könnte.

3. Schlussbemerkungen

Wie man in der theoretischen Einführung dieses Beitrags gezeigt hat, hat Edith Kneifl ihre Kriminalromane auf der Basis des revidierten Topographie- und Topologiekonzeptes gebildet. Bei ihren letzten vier Kriminalromanen, die man in dem vorliegenden Beitrag untersucht hat, setzt man sich mit einem vielschichtigen Raumbegriff auseinander, der konventionelle räumliche und unkonventionelle außerräumliche Darstellungsvarianten impliziert. Es geht um eine integrierte topographische Erzählperspektive, die Raum, Zeit, Kunst, Kultur, Natur und Mensch harmonisch inkludiert. Die österreichische Autorin folgt einer collageartigen Schreibtechnik, in der man die Raum- mit der Menschentopographie kombiniert. Innere und äußere Räume spiegeln seelische und körperliche Handlungen wider, damit man eine komplexe und bewegende Kartographie des Daseins vor sich hat. Beispiel dafür ist Kneifls Analyse der Migrationfrage, die Begriffe wie Topographie und Topologie am besten vereinigt. Die unmenschliche Reise der Arbeitssklavinnen von Rumänien nach Italien, die eine bestimmte topographische Bewegungslinie markiert, reflektiert sich dann auch in der Topographie ihrer neuen Heimat so dass eine deutliche topographische Zirkularität entsteht. Das Resultat ist eine kaleidoskopische Beobachtung des menschlichen Lebens in Raum und Zeit.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. von R. Tiedmann und H. Schwepenhäuser unter Mitwirkung von T. W. Adorno und G. Sholem. Bd. IV. 1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972
- Böhme, Hartmut (Hrsg.): Topographien der Literatur. DFG-Symposium 2004. Stuttgart, Metzler, 2005
- Giudice, Renate: Darstellung und Funktion des Raumes im Romanwerk von Raymond Chandler. Frankfurt am Main, Lang, 1979
- Kelly, Thomas (1998): Boomtown Blues. URL: <http://www.kaliber38.de/woertche/wcw0298.htm>
- Kneifl, Edith: Ende der Vorstellung. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1997

- Kneifl, Edith: *Geheimes Venedig*. Lenzing, Lichtblick Buchverlag 2007
- Kneifl, Edith: *Geheimes Salzburg*. Lenzing, Lichtblick Buchverlag, 2008
- Kneifl, Edith: *Glücklich, wer vergißt*. Wien, Haymon, 2009
- Kneifl, Edith: *Schön tot*. Wien, Haymon, 2009
- Kneifl, Edith: *Stadt der Schmerzen*. Wien, Haymon, 2011
- Leon, Donna: *Wilful Behaviour*. London, Arrow Books, 2003
- Leon, Donna: *Through a glass, darkly*. London, Arrow Books, 2006
- Meyer, Hermann (Hrsg.): *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1963
- Murnberger, Wolfgang: *Taxi für eine Leiche*. DVD, ORF 2002
- Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006
- Rohwasser, Michael (2007): «Schwermütige Detektive» in *Wiener Zeitung*, URL: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Krimi&letter=K&cob=298011>
- Schindler, Nina: *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim, Claassen, 1997
- Spörl, Uwe (2006): *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. URL: www.erlanger-liste.de/ede/krimi.pdf